

Nikole Gouveia Silva

20150893

**Música sem palavras: a influência do jazz brasileiro nos solos vocais
de Esperanza Spalding**

Monografia apresentada à disciplina OA028-
Trabalho de Conclusão de Curso Lic como
requisito parcial à conclusão do Curso de
Licenciatura em Música - Departamento de Artes,
Setor de Artes, Comunicação e Design da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

CURITIBA

2019

AGRADECIMENTOS

Dedico esse espaço do trabalho a todas as pessoas que se dedicaram a mim em algum momento, ou em todos os momentos. Primeiro a minha mãe Eileen e ao meu pai Álvaro por todo o empenho e paciência na minha formação ao longo da vida, me mostrando sempre o que é certo e pelo que vale a pena lutar. Ao meu namorado, e melhor amigo, Lucas, por estar sempre ao meu lado, segurando as pontas quando eu já não consigo e sempre me encorajando a ser uma mulher forte. Aos meus amigos, sem os quais eu com certeza não teria chegado onde cheguei. Quem tem amigos e família tem tudo. Muito obrigada a todos, de coração.

Quero agradecer a UFPR e ao Departamento de Artes, que me acolheram e me transformaram. Ao grupo de pesquisa GRUPETNO, em especial aos integrantes Julio Borba e Felipe Estivalet, que me ajudaram a repensar e pensar mais a fundo o trabalho. Ao meu orientador, que foi um verdadeiro pai durante a faculdade e fundamental na minha formação acadêmica.

RESUMO

Esperanza Spalding é cantora, contrabaixista, arranjadora e compositora estadunidense que vem inovando no campo do jazz latino, nu jazz e do jazz fusion. Em grande parte de sua obra, as linhas e solos vocais aparecem desprendidos da palavra ou de um texto. Além disso, algumas dessas linhas vocalizadas por ela remetem muito à maneira brasileira de se cantar. Pretende-se, com este trabalho, entender de que forma Spalding se apropriou de elementos do jazz brasileiro para criar sua própria sonoridade vocal. Para tanto, haverá uma reflexão sobre o papel da voz na música tida como instrumental, um panorama sobre a relação entre o jazz norte-americano e a música brasileira e latina, uma breve biografia de Esperanza Spalding e seus processos de construção de uma sonoridade própria e a comparação entre trechos das músicas I adore you, de Spalding e Casa Forte, de Edu Lobo na interpretação de Floa Purim, a fim de encontrar semelhanças entre os solos vocais das cantoras.

Palavras-chave: Solo vocal, Esperanza Spalding, Jazz brasileiro, Voz instrumental.

ABSTRACT

Esperanza Spalding is an American singer, bass player, arranger and composer who has been innovating in the field of Latin jazz, nu jazz and jazz fusion. In a big part of her work, vocal lines and solos appear detached from the word or text. Besides that, some of those vocalized lines by her refer a lot to the Brazilian way of singing. The aim of this paper is to understand the way how Spalding has gotten Brazilian jazz elements to create his own vocal sonority. Therefore, there will be a reflection about the voice in the instrumental music, an overview of the relationship between north American jazz and Brazilian and Latin music, a short biography of Esperanza Spalding and her own sound-building processes and the comparison of excerpts of the songs I adore you, by Spalding and Casa Forte, by Edu Lobo in Flora Purim's interpretation, in order to find similarities between the singer's solos.

Keywords: Vocal solo, Esperanza Spalding, Brazilian jazz, Instrumental voice.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Tabela 01 – Comparação entre vocábulos. | 28 |
| Exemplo 01 – Trecho do solo vocal de <i>Casa Forte</i> , transcrição própria. | 29 |
| Exemplo 02 – Trecho do solo vocal de <i>I adore you</i> , transcrição própria | 30 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 01 |
| 1. A VOZ NO UNIVERSO INSTRUMENTAL | 04 |
| 1.1 Canção | 06 |
| 1.2 Solo vocal | 07 |
| 1.3 Improviso vocal | 08 |
| 1.4 Não-canção | 11 |
| 2. JAZZ: UNINDO AS AMÉRICAS | 13 |
| 2.1 Jazz brasileiro | 15 |
| 3. ESPERANZA SPALDING: DE DENTRO PRA FORA | 17 |
| 3.1 Discografia | 18 |
| 3.2 Musicalidade, bi-musicalidade | 21 |
| 3.3 Sonoridade | 23 |
| 4. ANÁLISE COMPARATIVA | 26 |
| 4.1 Os vocábulos cantados aqui e lá | 28 |
| 4.2 Comparação entre trechos | 31 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 35 |
| REFERÊNCIAS | 37 |
| ANEXOS | 39 |

INTRODUÇÃO

O improviso vocal sempre foi um assunto que me despertou interesse: a poesia existente nas “não-palavras” e tudo o que elas transmitem, a voz tida de fato como um instrumento. Comecei ouvindo pequenos improvisos no meio de canções e depois fui atrás de grandes nomes do improviso vocal como as brasileiras Leny Andrade, Tânia Maria, Flora Purim e o norte-americano Bobby McFerrin, todos com uma forma singular de improvisar e de usar a voz a maneira dos demais instrumentos. Foi então que conheci a cantora, contrabaixista, compositora e arranjadora estadunidense Esperanza Spalding e seus álbuns com faixas inteiras contendo a voz como parte da “música instrumental” de um jeito totalmente inovador. Digo inovador pois a artista conseguiu dar um enfoque diferente ao cantor, colocando-o em um lugar onde raramente é reconhecido: o de instrumento, conversando de igual para igual com as linhas do contrabaixo, as harmonias do piano e brincando junto ao ritmo da bateria. Foi após ouvir Spalding que me interessei em encontrar outros artistas, em especial artistas brasileiros, que fizessem trabalhos semelhantes.

Spalding despertou-me um interesse específico por sua familiaridade com a música brasileira por ter feito parcerias com artistas como Milton Nascimento e gravado faixas de compositores e músicos brasileiros em quase todos os seus álbuns. Além disso, Esperanza ainda fala espanhol e português fluente. Essa proximidade da cantora com os ritmos latino-americanos não é novidade, inclusive seus álbuns contam com a presença de músicos cubanos e argentinos, mas há uma sonoridade muito “à brasileira”, principalmente nas linhas vocalizadas por ela.

Tendo em vista estas questões, o objetivo geral do trabalho é refletir e argumentar, a partir das análises e contextualizações feitas, sobre a presença do jazz brasileiro na obra de Esperanza Spalding e de que forma seus elementos influenciaram a construção de sua sonoridade vocal. Para que este problema seja resolvido, será feita, na primeira parte do trabalho, uma reflexão e um panorama sobre a voz no universo da música instrumental e serão definidos os conceitos de canção, solo musical, improviso vocal e o que chamaremos de “não-canção”. Este capítulo se fez necessário pois no início da pesquisa surgiram dúvidas quanto aos diferentes papéis da voz em um ambiente instrumental, na qual ela raramente se encontra e, por consequência talvez, raramente é pesquisada.

Na segunda parte será traçado um panorama geral sobre o jazz norte-americano, o jazz brasileiro e o jazz latino, a fim de entender suas características específicas e seu processo

de fricção de musicalidades. No capítulo três, Esperanza de dentro para fora, trarei uma biografia sobre a artista foco deste trabalho e a descrição de sua discografia. Além disso, ainda no terceiro capítulo, irei abordar alguns aspectos que possivelmente contribuíram para a construção da identidade sonora de Spalding, com o intuito de entender o caso Esperanza Spalding e como se deu a construção de sua sonoridade. No último capítulo será analisado, para que possa ser visto na prática os conteúdos abordados, os contrastes existentes entre o *scat singing* norte-americano e o brasileiro e depois observadas tais diferenças na comparação entre trechos das músicas *I adore you*, de autoria de Spalding e *Casa forte* de Edu Lobo na interpretação de Flora Purim, a fim de encontrar similaridades em seus solos vocais. O fato de Flora Purim ser mencionada várias vezes ao longo do trabalho e seu solo vocal ser o escolhido para a análise comparativa se deu pelo fato de a cantora ser um grande nome do improviso vocal dentro e fora do país, utilizando sua voz instrumental de maneira livre e experimental, recriando sons que apenas a voz humana é capaz de produzir, dentre eles sons do imaginário brasileiro.

Dentre as pesquisas utilizadas como maior referência para esse trabalho está a dissertação de mestrado de Sônia Filipa Jerónimo Oliveira, *A voz instrumental: perspectiva dos cantores de jazz sobre a interpretação e a improvisação* (2017), que me guiou no entendimento sobre o cantor ou cantora que utiliza a sua voz no meio instrumental e jazzístico e a dissertação de mestrado de Lívia Netrovski, *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade* (2013), que definiu o que é o *scat singing* brasileiro e qual sua sonoridade, dando ferramentas para que eu pudesse encontrar tais sonoridades na obra de Spalding, além é claro, de todo o conteúdo teórico e histórico sobre o improviso vocal. Outro trabalho que me permitiu entender um pouco mais sobre a obra de Spalding foi o trabalho de conclusão de curso, *Diálogos entre jazz e música popular brasileira: uma análise da interpretação de Ponta de areia por Esperanza Spalding* (2013) de Luis Bezerra. Apesar de ter outro enfoque, o trabalho dele tem um teor muito similar ao meu e indica novamente um interesse em entender a forma como a artista tem usado elementos brasileiros em sua obra.

Muitos estudos são feitos sobre sobre a música vocal quando esta está presente na tradição brasileira das canções. Pouco se tem falado sobre melodias cantadas, porém, desprendidas das palavras, ainda que muito presente na música brasileira. Ao nos depararmos com compositoras como Spalding, fortemente influenciada pela música vocal brasileira e que trabalha com um aspecto mais instrumental da voz, é importante tentar

entender de que forma nossa cultura está sendo aplicada e estudada fora do país e é sobre este pilar que o trabalho se sustenta e se justifica.

1. A VOZ NO UNIVERSO DA MÚSICA INSTRUMENTAL

O cantor e a cantora são “um instrumento em si mesmo” (SELLA, 2015 apud OLIVEIRA, 2017, p. 17). Ao revisitarmos a história de diversar culturas, notaremos que, durante um período de tempo, a voz e o corpo humano eram os principais instrumentos musicais utilizados e que os instrumentos que surgiram na sequência tinham como intenção imitar os sons produzidos pelo corpo humano: “antes da voz se basear nos recursos instrumentais, os instrumentos se baseavam nos elementos da voz” (OLIVEIRA, 2017, p. 14). Entretanto, ao longo dos anos essa relação de dualidade cantor-músico se diluiu e se inverteu, de forma que, agora, quando um cantor ou cantora se propõe a interpretar sem recorrer ao texto, é comum dizer que ele ou ela está “se equiparando a um instrumento”. Não raro vemos comentários comparando a voz humana, ainda mais quando desprendida de um texto, à instrumentos musicais. Vozes mais graves e aveludadas como a de Mônica Salmaso, por exemplo, são comparadas a um violoncelo; já “a delicadeza da voz de Spalding se assemelha a um violino” (BERLANGA-RYAN, 2011 apud OLIVEIRA, 2017, p. 8).

A maioria das pessoas continua a não compreender por que é que os cantores se “tentam parecer” com um instrumento de sopro, ou outro (GOTO, 2014). Mas, será que isso, de facto, acontece? Estarão os cantores a “imitar” outro instrumento, ou à procura do seu próprio som instrumental? (OLIVEIRA, 2017, p. 8).

As duas autoras referenciadas no trabalho, Lívia Nastrovski e Sónia Oliveira, abordam em suas dissertações o preconceito e as críticas negativas enfrentadas pelo cantor ao utilizar a voz instrumental¹. Oliveira indaga quais seriam os fatores que dão ou tiram a “credibilidade” de um cantor ou cantora quando opta por esta abordagem – em outras palavras, por que motivo o cantor ou cantora acabam por vezes não recebendo o devido reconhecimento nesse âmbito e quais fatores geram esse fato –, assim como “de que forma poderá a voz, à semelhança de outros instrumentos, ter um comportamento exclusivamente instrumental” e se isso se verifica tanto na música escrita quanto na improvisada (OLIVEIRA, 2017, p. 7). Quanto ao uso ou não de palavras e textos cantados, Nastrovski pensa que, no quesito comunicação e significação a voz teria “vantagens sobre o instrumento

¹ Voz instrumental é o termo usado por Oliveira (2017) para se referir ao uso da voz desprendida do texto, funcionando da mesma maneira como outro instrumento.

justamente porque fala, e não só “simula” o discurso” (NESTROVSKI, 2013, p. 18). Posto isso, Nestrovski continua:

No entanto, não é o que muitos músicos e estudiosos pensam. Embora a música instrumental tente aproximar-se da fala, a música, para muitos, perde o encanto quando acrescida de letra. Quando isso ocorre, é dito que “destrói a arte do jazz (‘mata’ o artista) por diluir sua ‘pureza’ musical” (GRANT; 1995:286). Como se colocar letra numa melodia impedisse que ela pudesse servir como meio de uma expressão mais livre e abstrata por parte de quem a interpreta. Mas, na verdade, o próprio jazz não existiria não fosse sua relação íntima com o canto, desde muito antes do jazz sequer existir (NESTROVSKI, 2013, p. 22).

Nesta citação é possível encontrar um tipo de preconceito com relação ao cantor e, sobre isso, Bauer complementa a discussão ao dizer que apenas quando o significado verbal das palavras se desprende da linha vocal foi que “os scat singers se aventuraram no reino da chamada “música absoluta”, em que os sons musicais estão aparentemente livres das associações extra-musicais que as palavras criam, um reino tipicamente identificado como música instrumental”² (BAUER, 2015, p. 1). Entendo aqui que o termo “extra-musicais” se refira à linguagem, e não a aspectos sociais e culturais. No caso da linguagem não-verbal da voz instrumental, essa “língua inventada”, que a priori parece não dizer nada, na verdade “diz” muito mais do que as palavras poderiam expressar:

Se para Holliday, os ba-ba-ba-ba-bas de Armstrong tinham o mesmo poder de significar que as frases originais da composição, podemos argumentar que estes sons não-verbais, muito mais do que não transmitir nada, transmitem tudo aquilo que não cabe nas palavras. O scat seria, portanto, concordando novamente com Edwards, não a falta de significado, mas o excesso dele (NESTROVSKI, 2013, p.108).

Nesses improvisos, a ideia musical pode “assumir uma ampla variedade de significado afetivo” (EDWARDS, 2002 *apud* NESTROVSKI, 2013) mesmo sem ter um significado literal e um apelo emotivo da poesia, “seu excesso de significado transita conforme o estado emocional” daqueles envolvidos na produção do discurso, “construindo camadas de sentimento sobre um mesmo objeto” (NESTROVSKI, 2013, p. 111). O improviso, e o estado emocional daquele que improvisa, pode ser definido ou no mínimo é influenciado pelo público e pelo ambiente, seja pela interação e conexão do público com a performance ou por sons do ambiente que podem ser incorporados ao improviso.

² Furthermore, by dissociating the vocal line from verbal meaning, scat singers venture into the realm of so-called "absolute" music where musical sounds are apparently free of the extramusical associations that words create, a realm typically identified with instrumental music.

Gretchen Parlato ou Esperanza Spalding têm vindo a demonstrar que a carga emocional de uma música pode ser transmitida mesmo que não se recorra à utilização de palavras que propriamente a verbalizem. Conceitos como “quente”, “suave”, “ágil”, “terna”, “simples” e “brilhante” são comumente associados às melodias cantadas, de modo a caracterizá-las e a descrever o que elas transmitem (SELLA, 2015 apud OLIVEIRA, 2017, p. 8).

Quando comecei a ouvir os álbuns de Spalding, nos quais grande parte das faixas possuem a voz desprendida do texto, entretanto com uma alta carga poética, comecei a questionar qual seria a forma correta de se referir àquele tipo de arranjo e composição e, principalmente, aos elementos de expressividade vocal empregados. Para dar conta desta e de outras questões, entendi que seria necessário delimitar os diferentes papéis da voz e definir alguns conceitos como o de canção, improvisação vocal e o que se entenderá por “não-canção”.

1.1 Canção

“O cancionista mais parece um equilibrista”. Com essa frase, Luiz Tatit inicia as reflexões em seu livro *O cancionista - composições de canções no Brasil* (1995). Para Tatit, o ponto chave de uma canção, e seu maior recurso, é o de estender o universo linguístico da fala ao universo musical do canto, juntando sequências melódicas e linguísticas, equilibrando e manobrando com excelência dois universos diferentes. “Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar” e, na história da canção popular brasileira, essa flutuação entre o cantar e o falar se apresenta constantemente (TATIT, 1995, p. 11). Tatit, seguindo esse raciocínio, diz ter tido um insight no qual viu a possibilidade de “toda e qualquer canção ter sua origem na fala” e que passou a “enxergar a canção como produto da dicção” (TATIT, 1995, p. 12). Ou seja, entendeu e procurou defender que as melodias das canções vêm da melodia natural da fala cotidiana e coloquial. Já para Mário de Andrade cantar é:

Como o arco que vibra tanto para lançar longe a flecha como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical (ANDRADE, 1965, p. 43 apud TATIT, 1995, p. 13).

Tatit cita Mário de Andrade e discorda dessa afirmação, pois, para ele, isso pode até ser considerado na música de concerto, mas que “a canção popular brasileira jamais seguiu esse caminho. Sem a voz que fala por traz da voz que canta não há atração nem consumo”. (TATIT, 1995, p. 14).

O artigo O gênero canção: uma prática intersemiótica de Fabiana Carvalho, traz também algumas definições sobre o gênero canção. Ela introduz o texto definindo canção como um gênero literário pelo fato de possuir um tema, um estilo marcado e uma estrutura composicional. Após passar rapidamente pelas definições de Meurer, Bakhtin e Marcuschi, chegamos às definições de Martha Ulhôa e de Costa, este último sendo referência para o título do artigo. Martha Ulhôa (1999) define a canção como o resultado da junção da linguagem verbal e da linguagem musical, visto que na canção popular melodia e letra interferem estreitamente uma sobre a outra. Concordando com a definição de Ulhôa, Costa (2002) define a canção como um “gênero híbrido de caráter intersemiótico” e coloca a canção em uma fronteira instável entre a oralidade e a escrita.

Tendo como referência as definições de Luiz Tatit e as demais definições trazidas no artigo de Fabiana Carvalho, temos na canção, portanto, uma íntima relação com a palavra, o texto, a poesia e o significado. Dessa forma, não se deve assumir como canção a música que possua a voz desprendida da palavra. Qual seria então a forma correta de nos referirmos à música desprovida de letra e poesia, que entretanto conta com a presença da voz em sua instrumentação?

Esperanza Spalding de fato é uma malabarista, como diria Tatit, e brinca com os sons da fala e da voz com maestria. Apesar de ter canções com alto teor poético e com arranjos, tanto vocais quanto instrumentais, ricos em seus álbuns, o que mais me chamou a atenção foram as músicas em que esse malabarismo não utiliza palavras com significado literal, mas caminha livremente pela sonoridade das sílabas escolhidas. E é sobre esta última forma de se pensar a voz que o trabalho será focado.

1.1 Solo vocal

As transcrições e análises presentes no último capítulo deste trabalho são de trechos de solos vocais de Esperanza Spalding e Flora Purim, não sendo necessariamente solos improvisados. É importante para o trabalho definir bem esse termo visto que é muito comum que improvisado e solo sejam confundidos. George Pessoa, em sua dissertação de Mestrado,

Estudo dos elementos musicais e extra-musicais no processo de improvisação da música popular brasileira para quatro versões de Wave (2016), explica que:

Em ambos, o músico solista se encontra em primeiro plano, a diferença está no que será executado, se é um solo composto previamente ou se será criado no momento da execução. Essa diferença pode ser percebida nas palavras de Cirino (2005) quando comenta sobre os arranjos de Antonio Arruda, em que "os solos são colocados não como improvisos, mas como melodias escritas (PESSOA, 2016, p. 26).

Ainda de acordo com Pessoa, tanto em canções quanto em músicas instrumentais, melodias compostas e de fácil reconhecimento são chamados de temas. Pegando como exemplo os *standards* de jazz, o tema é apresentado e em seguida tem-se o momento do solo que “convencionou-se chamar improvisação (...). Contudo, esse solo poderia ser composto em um momento anterior e concebido com suas devidas particularidades no momento da execução” (PESSOA, 2016, p. 25).

Assim, um solo pode surgir de uma improvisação e dessa maneira ser considerado um improviso, ou pode ter sido criado em um momento anterior, ao qual será considerada apenas uma execução de algo que já existe, ou seja, uma composição melódica para um instrumento executar (PESSOA, 2016, p. 26).

As composições e arranjos de Spalding não fogem muito a essa ideia, visto que apresentam uma introdução, um tema e momentos de improviso. Contudo, em algumas das músicas, quem cumpre todos esses papéis é a cantora e, como dificilmente o cantor ou cantora aparece fazendo temas e solos desprendidos da palavra, ter essa definição clara é crucial.

1.2 Improviso vocal

O improviso vocal é encontrado em diversas culturas, épocas e contextos além do que estamos habituados a ouvir no jazz. Ele pode ser na forma da linguagem verbal, como nas batalhas de rap ou nos repentes nordestinos por exemplo, ou na linguagem não-verbal, como é o caso dos “la-la-laiás” dos afoxés e pagodes brasileiros ou os “doo-be-doo-bop” do jazz norte-americano (NESTROVSKI, 2013, p. 114). Nos interessa no presente trabalho o último caso: o da “língua inventada”. É pertinente para o trabalho entrar no campo da improvisação, apesar de as análises não serem sobre solos improvisados, pois na grande

maioria das vezes é no momento do improviso que o cantor tem seu momento de libertação das palavras e a maior parte da bibliografia relaciona a voz instrumental a improvisação.

Antes de falarmos do improviso vocal propriamente, vamos entender a improvisação em seu caráter mais amplo. Nestrovsky opta por utilizar a definição, ainda que abrangente, de Randel – utilizando-se da contribuição de Bruno Nettle –, para quem improvisar é, grosso modo, a “criação de música ao longo da performance” (NESTROVSKI, 2013, p. 9). Focando no que temos por improvisação no jazz, Berliner (1994) aponta que o solista deve se basear em uma estruturação prévia para então criar e, tal criação, agora de acordo com o trompetista Wynton Marsalis é “algo estruturado” e que “vem de uma tradição e requer muito raciocínio e estudo” (BERLINER, 1994, p. 63 *apud* NESTROVSKI, 2013, p. 11).

O termo ‘improvisação’ é utilizado aqui com uma definição limitada, a que é mais comumente intencionada na terminologia jazzística. Nesta construção, ‘improvisação’ denota procedimentos musicais que dependem da seleção, sequenciamento e justaposição de elementos musicais, cuja seleção é feita no momento [da performance] pelos músicos. Ela não necessariamente significa a composição espontânea de material completamente novo, processo este mais referido no jazz como ‘improvisação livre’. Material preexistente pode incluir seqüências de acordes, ideias motivicas/melódicas preferidas, citações, convenções comuns de acompanhamento ou arranjo (introduções, finalizações ou padrões de acompanhamento familiares, etc.), em adição a material novo. Mas a seleção específica e suas combinações são improvisadas no momento, e são respostas à situação específica da performance (SMITH, 1998, p. 286 *apud* NESTROVSKI, 2013, p. 12).

Entretanto, ao se pensar na improvisação apenas pelo viés musicológico, levando em consideração só os procedimentos musicais, desconsideramos outros aspectos como o discurso musical, a interação, o processo e o contexto. Além disso, existem outras formas de improviso a serem considerados como a improvisação livre não-idiomática ou aquelas que ocorrem em rituais religiosos, por exemplo. Quando falamos em improvisação, falamos também de um discurso que se dá em tempo real. Tal discurso, nessa música sem palavras diretas, mas em um diálogo abstrato e absoluto e cheio de significado, se dá pela interação entre os músicos, entre os músicos e o público e entre o público em si (NESTROVSKI, 2013). Vendo dessa forma, podemos entender a comparação de Blacking entre o aprendizado musical e o aprendizado de uma nova língua “em que não basta a memorização de diferentes palavras, é necessário entendê-las no contexto (PESSOA, 2016, p. 17). Pensando no contexto do jazz brasileiro, que falaremos mais adiante, é pertinente ver a improvisação por um viés idiomático. De acordo com George Pessoa “a improvisação idiomática refere-se ao processo

de fazer musical em tempo real a partir de elementos sonoros e expressivos que caracterizam um determinado gênero ou estilo musical” (PESSOA, 2016, p. 13).

Quando pensamos em improviso vocal no âmbito jazzístico, rapidamente nos remetemos ao *scat singing*. O *scat singing* é uma técnica utilizada para dar agilidade, movimento, ênfase nas notas e mudança timbrística ao improviso ou solo vocal por meio da combinação silábica, a fim de fazer a voz soar e se equiparar ao som de um instrumento, como os de sopro. O *scat* foi a porta de entrada dos cantores no jazz tido como instrumental, justamente por significar e ser da mesma forma que qualquer outro instrumento: desligado das palavras e de um sentido literal e de “fácil acesso”. De acordo com Robinson (1994):

Jazz, especialmente os estilos derivados do bebop (...), são normalmente considerados um idioma instrumental; raramente o termo “músico de jazz” remete à imagem de um cantor. Nesse contexto, o *scat singing*, termo normalmente usado para se referir ao improviso vocal em jazz, é geralmente entendido como uma imitação dos instrumentos por parte do cantor³ (ROBINSON, 1994 apud BAUER, 2015, p. 1).

Nos anos 20 o cantor de jazz se caracterizava por ter uma interpretação mais sincopada, swingada e de maior liberdade no fraseado em contraste com as músicas menos flexíveis de fora do ambiente jazzístico. No entanto, nesse primeiro momento o cantor ainda tinha sua interpretação limitada a um texto, não adentrando no campo improvisatório. Apesar de não ter sido o primeiro a realizar improvisos vocais, foi a partir de Louis Armstrong e de sua gravação da música *Heebie-jeebies* que o termo *scat* surgiu. É no improviso dele que “o *scat* passa a integrar a estrutura da peça musical de maneira mais intensa, trazendo a voz para um novo plano e situando-a como instrumento” (NESTROVSKI, 2013, p.108). Nos anos 40, contrastando com as *big bands*, começaram a surgir os pequenos grupos de bebop com características virtuosísticas que os afastavam do *mainstream*. Esses grupos normalmente não contavam a presença de um cantor, como era regra nas bandas de swing, entretanto, os cantores que se aventuraram no reino do bebop trouxeram inovação na forma de se fazer *scat*. Ella Fitzgerald foi a percussora desse novo estilo de improviso vocal, mais rápido e virtuosístico, seguida por Sarah Vaughan e Betty Carter. Quando o assunto é o improviso vocal na música brasileira, ainda que tenhamos grandes improvisadores, ele não se dá da mesma forma como na escola norte-americana de *scat singing*, salvo algumas

³ Jazz, especially the bop-derived styles to which that term now largely refers, is generally considered an instrumental idiom; far less often the term 'Jazz musician' conjures up an image of a singer. In this context, *scat singing*, the usual medium for jazz vocal improvisation, is usually understood as singers imitating instrumentalists

exceções de cantores brasileiros como Leny Andrade, Dolores Duran e Filó Machado que beberam desta fonte (NESTROVSKI, 2013, p. 114).

Já nos anos 60, com a ascensão do rock e do free-jazz, o *scat* tradicional entrou em decadência, o que não impediu com que a instrumentalidade da voz continuasse a ser explorada. Na música de Al Jarreau nos Estados Unidos e de Hermeto Pascoal, Airto Moreira e Flora Purim no Brasil, a voz aparece com um caráter experimental, criando paisagens sonoras e sonoridades que nenhum outro instrumento é capaz de criar, como gritos, ruidos, sussurros, assovios e gemidos: “é o tempo e espaço em que a voz deixa definitivamente de imitar outros instrumentos para se comportar como um instrumento específico em si mesmo” (MARRANCA, 2014 *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 34).

1.3 Não-canção

Se de um lado temos a canção, que só é canção por conter a linguagem verbal e, de outro, a música instrumental, termo que ignora a presença da voz, onde se encaixam músicas compostas e arranjadas para uma voz desprendida de palavras? O pesquisador Acácio Piedade sugere em sua obra que no lugar de “música instrumental” ou “música popular brasileira instrumental” seja usado o termo jazz brasileiro, pois dessa forma a voz estaria incluída nesse universo internacionalmente e nacionalmente apreciado (PIEADADE, 2005, p.197). Piedade faz a seguinte reflexão sobre esse assunto no início de seu artigo, Jazz, música instrumental e fricção de musicalidades:

Os estudos de música popular, em geral, têm se dedicado muito mais ao mundo daquelas tradições populares antes ditas “folclóricas” e à esfera da MPB do que ao universo instrumental. Este privilégio da canção como objeto de estudo tem relação com a idéia de que na canção há um tipo de acesso direto ao significado, que se encontra nas letras. Certa concepção de canção toma sua dimensão narrativa como preponderante na significação (Tatit, 1996), enquanto outros autores afirmam que a análise da canção não pode se limitar à letra (Frith, 1988; Bastos, 1996), e que, portanto, a sua “instrumentalidade” é igualmente fértil de significado. (...) “música instrumental”, entende-se primordialmente enquanto não-canção (PIEADADE, 2005, p.198).

O termo não-canção utilizado por Piedade completa, a meu ver, uma lacuna em questão de classificações. Nele o cantor tem liberdade de ampliar as possibilidades da voz como instrumento para além de momentos de improvisação, interlúdios e introduções e do comprometimento com o texto. Livia Nestrovski também opta por usar o termo “não-palavras” em sua dissertação ao se referir a vocábulos utilizados tanto em improvisos vocais

quanto em trechos de canções: “A relação da palavra com a não-palavra é, em Louis Armstrong, uma relação igualitária, em que um tipo de expressão não necessariamente se sobrepõe à outra” (NESTROVSKI, 2013, p. 111).

O termo não-canção de Piedade se relaciona com a obra do francês Marc Augé, *Não lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1992), fazendo referência a espaços não personalizados e replicados ao redor do mundo como redes de supermercados, aeroportos, rodoviárias, shoppings e cadeias de hotéis. Para ele um espaço que não é identitário, relacional e histórico é um não-lugar e defende que a supermodernidade é produtora de não-lugares (AUGÉ, 1992, p. 73). Outro ponto que Augé estabelece sob o aspecto relacional e identitário do tema é o fato de “a mediação que estabelece o vínculo dos indivíduos com o seu currículo no espaço do não-lugar passa por palavras, até mesmo por textos” (AUGÉ, 1992, p. 87), ou seja, falantes de uma mesma linguagem “reconhecem que eles pertencem ao mesmo mundo” (AUGÉ, 1992, p. 73). Como a palavra está sempre presente em placas, imagens, sinalizações e constitui um símbolo cultural, Marc Augé traz que “o lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é totalmente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 1992, p. 74).

“Esse tema é escrito na língua universal da melodia, não possui palavras no sentido normal, mas tem algo que eu quero dizer: te adoro, *I adore you*”. Com essa fala Esperanza introduz o tema *I adore you* no show feito no Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso em Havana, Cuba pelo International Jazz Day All-Star Global Concert em 2017. Esta explicação sobre a música sintetiza, a meu ver, o que é a voz instrumental: é ao mesmo tempo não identitária e não relacional no campo da linguagem, mas cheia de significados que ultrapassam as barreiras da língua e as fronteiras culturais. Com isso, optei por chamar algumas das obras e releituras de Spalding de não-canções, como as faixas *Knowledge of good and evil*, *I adore you* e *Pezarela*, nas quais a voz não só cumpre o papel de parte da instrumentação, duplicando ou complementando linhas de outros instrumentos, mas ocupa o lugar de protagonista, intercalando momentos de introdução, solo e improviso, falando sempre na “língua universal” da melodia, parafraseando Spalding. Posto isso, é possível entender que o improviso vocal é apenas um dos momentos possíveis para o cantor se libertar das palavras e dizer aquilo que não pode ser dito textualmente.

2. JAZZ: UNINDO AS AMÉRICAS

O jazz nasceu no final do século XIX nos Estados Unidos como uma manifestação da cultura negra e forma de resistência. Diferente do Brasil, onde a voz e a língua foram mais reprimidas e a maior forma de expressão cultural foi através das batucadas, os escravos norte-americanos tinham na voz e, mais tarde, nos instrumentos europeus, o seu lugar de manutenção da cultura. O que era proibido e tocado apenas no fundo dos bares, aos poucos foi se popularizando e ganhando espaço e reconhecimento.

No início dos anos 40, após anos de lutas raciais, “a cena jazz dos estados unidos começa a gradualmente sair do mainstream e caminhar para um lado mais marginalizado, trocando o status de música popular para o de arte elevada” (WASHBURNE, 2002, p. 1)⁴ e com isso, anos mais tarde, os negros e a música negra “começaram a ocupar lugares que antes eram de um privilégio branco como salas de concerto e universidades” (WASHBURNE, 2002, p. 1). Depois de o jazz ter passado pelo dançante swing e ter ganhado o público na voz das grandes divas, o gênero foi se intelectualizando e se instrumentalizando, indo em direção ao seu ápice de explorações sonoras: o bebop. O bebop foi um divisor de águas no mundo do jazz, trazendo mudanças não só estruturais, mas definindo como a música deveria ser percebida, firmando assim o jazz como uma “arte elevada”. Depois disso, começaram a surgir os termos: hard bop, cool jazz, free jazz, etc (WASHBURNE, 2002, p. 3).

Desde o início os ritmos de raízes latinas conversaram com a história do jazz, com influências pontuais de ritmos como a rumba, o stomp e o tango, mas foi com os trabalhos inovadores de Dizzy Gillespie e alguns músicos cubanos, dentre eles o percussionista Chano Pozo, que no início dos anos 40 o jazz latino começa a aparecer como um estilo independente (WASHBURNE, 2002, p. 3). O jazz latino, ou cubop, nasceu em 29 de setembro de 1947 com a performance da música *Afro cuban drum suit* de Gillespie e Pozo no Carnegie Hall (WASHBURNE, 2002, p. 3). Esse novo estilo emergiu com a imigração de cubanos e porto-riquenhos, aumentando o número de músicos latinos na cena jazz de Nova Iorque. (WASHBURNE, 2002, p. 5)

⁴ “Since the mid-1940s the jazz scene in the United States has been gradually moving away from playing a significant role in mainstream popular culture to a more marginalized one, aligning itself with practices associated with Western art music traditions. For jazz musicians, this shift from “popular” to “high art” status”.

O termo “cubop” é uma fusão entre as palavras Cuba e Bebop, simbolizando um novo tipo de integração musical. (...) Não demorou para que outros estilos latinos (em especial o brasileiro) se tornassem inspiração para novas misturas. Com isso, o termo “Cubop” se tornou limitado e foi substituído pelo termo mais geograficamente inclusivo “Jazz latino” (WASHBURNE, 2002, p. 4).⁵

Chano Pozo teve uma profunda influência no jazz, estabelecendo a conga entre a instrumentação jazzística e abrindo as portas para muitos outros percussionistas latinos, dentre eles o catarinense Airto Moreira (WASHBURNE, 2002, p. 4).

Historicamente, estilos de música latina (caribenha e da América central e do sul) tem compartilhado uma história em comum com o jazz, em intersecção e cruzamento de influências, às vezes parecendo inseparáveis por terem ambos papéis importantes em seus desenvolvimentos (WASHBURNE, 2002, p. 2).⁶

Após esse encontro da música latina com a norte-americana, o jazz seguiu se misturando e procurando novas possibilidades e, nos anos 60 com a união do jazz, rock, funk, R&B e jazz latino e, nasce o jazz fusion unindo gêneros que antes estavam em mundos completamente separados. Essa nova ramificação do jazz teve seu ápice em 1970 e seguiu expandindo suas abordagens até os anos de 1980. Participaram desse movimento os norte-americanos Miles Davis, Chick Corea, Herbie Hancock, Jaco Pastorius e os brasileiros Airto Moreira e Flora Purim – juntamente com Chick Corea no conjunto Return to Forever – João Donato e Eumir Deodato, para citar alguns.

A música de Esperanza Spalding transita pelas vertentes do jazz latino, fusion e nu jazz, além do R&B, neo-soul e bossa nova. Philip Booth, na reportagem para o website bassplayer.com, fala de como a “carismática musicista demonstrou em um programa de jazz seus talentos como instrumentista virtuose, vocalista poliglota e potente compositora, com músicas marcadas por melodias cativantes porém complicadas e grooves latinos, brasileiros, africanos e ritmos do bebop”⁷.

⁵ “The term “Cubop” itself, an elision of the words Cuba and bebop, symbolized a new type of musical integration. (...) As jazz musicians in subsequent years turned toward other Latin music styles (most notably Brazilian) for inspiration and musical mixings, the Cubop name proved too limiting and was eventually replaced by the more geographically-inclusive “Latin jazz.””

⁶ Historically, Latin music styles (i.e., Caribbean and South and Central American) have shared a common history with jazz, intersecting, cross influencing, and at times seeming inseparable, as both have played prominent roles in each other's development”.

⁷ “*Esperanza*, her debut for Heads Up, has the charismatic musician handily demonstrating her talents as a virtuoso instrumentalist, gifted multilingual vocalist, and potent songwriter. She plays and sings on a jazz-rooted program marked by catchy if tricky melodies, pliable grooves informed by Latin, Brazilian, African, and bebop rhythms, and multiple bursts of ripping fingerboard work and scat singing”.

2.1 Jazz Brasileiro

A música brasileira participou e enriqueceu as sonoridades do jazz feito nos Estados Unidos, juntamente a música latina, em um cruzamento de influências. Já o jazz brasileiro, aquele produzido dentro do país, seguiu um caminho próprio, procurando aqui uma linguagem e uma sonoridade brasileiras. Em seu artigo sobre a teoria das tópicas e a musicalidade brasileira, Piedade defende que a comunidade musical do jazz é internacional e multicultural, fazendo com que o jazz assuma uma característica global, na qual músicos de várias partes do mundo conseguem se comunicar em uma só língua: o jazz. Entretanto, no caso do jazz brasileiro, ao mesmo tempo em que seus compositores buscam absorver o que há em outras culturas, fazem questão de dar ao jazz características genuinamente brasileiras (PIEADADE, 2013, p. 198). Há então, uma relação de tensão e síntese, aproximação e distanciamento entre o jazz brasileiro e o norte-americano, na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objeto de uma manipulação que reafirma as diferenças pois “a cultura não se dissolve facilmente, nem se digere completamente” (PIEADADE, 2013, p. 201).

O fato é que há no jazz brasileiro inflexões rítmico-melódicas específicas e dissincronias no pulso que evocam uma certa “frouxidão”, isto conforme um certo caráter de abertura e relaxamento que é atribuído à música brasileira em geral, e tais elementos são carregados de significação cultural e implicações ideológicas (PIEADADE, 2013, p. 204).

A improvisação sempre esteve presente na história da música brasileira em diversas formas, contextos e estilos. Mas foi a partir do contato com o jazz norte-americano que os músicos começaram de fato a pensar sobre a improvisação, “o que de fato ocorre, é a apropriação de um novo conceito, adaptado para um novo contexto”. (PESSOA, 2016, p. 12). Na década de 1960 ainda não tinham no Brasil escolas voltadas para o estudo da música popular e, por causa disso, os músicos que se interessavam pela música instrumental e improvisação buscavam informação e conteúdo onde fosse possível, aprendendo de maneira informal, por conta própria, através de troca de informações com colegas, escutas e transcrições de solos de artistas consagrados. Dessa forma, a maior parte do material disponível para se aprender a arte da improvisação era através do estudo do jazz norte-americano. Foi só em 1973 que o conjunto Zimbro Trio, formado pelos músicos Amilton Godoy, Rubens Barsotti e Luis Chaves, fundou o CLAM – Centro livre de aprendizagem musical – em São Paulo e mais tarde, surgiu o CIGAM – Curso Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical – em 1987 no Rio de Janeiro (BARRETO, 2012, p. 1).

A importância da música norte americana dentro do desenvolvimento da MPIB é atribuída pelos músicos a partir de noções técnicas como fluência, dicção, fraseado, escalas e padrões harmônicos, além é claro da técnica de improvisação e da escritura de arranjos. Por outro lado, a influência das músicas tradicionais e locais é importante e fundamental do ponto de vista dos padrões rítmicos, motivos temáticos, instrumentos utilizados e concepções estéticas. (CIRINO, 2005, p. 27 apud PESSOA, 2016, p. 11).

A partir do grupo Quarteto Novo, formado em 1966 pelos músicos Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Aírto Moreira e Theo de Barros foi que a linguagem jazzística norte-americana começou a ser traduzida em território brasileiro. George Pessoa (2016) transcreve em seu trabalho um trecho de uma entrevista de Heraldo do Monte, guitarrista do grupo Quarteto Novo, em que ele diz que “os trios tocavam Bossa Nova, mas na hora que iam improvisar eram somente frases de bebop, não havia essa coisa de abrazeirar, nós do Quarteto Novo que tivemos atitude para mudar” (PESSOA, 2016, p. 11). O grupo teve sua importância pela “utilização acentuada de material “nordestino” numa tentativa explícita de não utilizar elementos musicais considerados “estrangeiros” e propor uma música instrumental que se opusesse ao samba-jazz vigente” (BARRETO, 2012, p. 218). Outro músico que começou a perceber a riqueza em abrazeirar o jazz foi Victor Assis Brasil⁸ em músicas como *Pro Zeca*, em que ele mistura o baião com o bebop (BORÉM; LINHARES, 2011, p. 29).

A prática da improvisação na música brasileira tem ocorrido por meio de peças instrumentais ou da adaptação de canções para o formato instrumental. Nota-se que uma parcela significativa dessas composições contam com elementos musicais “tradicionais” como o samba, choro, frevo, marcha-rancho, baião, moda de viola, guarânia, etc (BARRETO, 2012, p. 3). Vale finalizar essa seção com um crítica de Hermeto Pascoal, na qual ele diz que:

Aqui no Brasil estão sendo feitas as coisas mais novas e mais importantes, enquanto lá fora todos estão esgotados. (...) Mas isso não quer dizer que eu vou sair brandindo as raízes ou fazendo afirmação de nacionalismo musical. Folclore? O que é isso? Pra mim só existe música. Ela é universal e está acima de rótulos ou marcas. Eu nunca digo que sou um “músico brasileiro”, mas um brasileiro que faz música. Porque, como músico sou universal (PASCOAL, entrevista com Ezequiel Neves, 1975 apud NETO, 2010, p. 46).

⁸ Saxofonista brasileiro que ganhou em 1969 uma bolsa para estudar na conceituada universidade *Berklee School fo Music* e lá teve a oportunidade de não só adquirir conhecimentos teóricos como de tocar com os grandes jazzistas Dizzy Gillespie, Chick Corea e Ron Carter.

3. ESPERANZA DE DENTRO PRA FORA

Esperanza Emily Spalding nasceu em 1984 em Portland, Oregon, nos Estados Unidos e foi criada apenas pela mãe em uma condição financeira baixa. Em sua infância “vivenciou o que é ser autodidata, pois ainda muito jovem conviveu com uma longa doença que não a permitia estudar em uma escola comum, sendo grande parte de sua infância educada em casa” (BEZERRA, 2013, p. 25).

A música entrou em sua vida logo cedo e começou a estudar violino sozinha – instrumento que estudou por 10 anos –, conseguindo entrar para o Chamber Music Society of Oregon apenas um ano depois. Aos 15 anos de idade, começou a estudar contrabaixo e foi considerada um prodígio no instrumento. Ela conta em entrevista à Billboard que foi através do contrabaixo que ela descobriu a música improvisada e começou a estudar jazz, o que a fez se mudar para Boston e entrar, com bolsa integral, na conceituada faculdade Berklee College of Music, onde começou a explorar seu próprio som, compondo, tocando e cantando. Na mesma entrevista, Esperanza relata que teve alguns mentores auspiciosos como Patt Austin e que pode trabalhar com Prince e Stevie Wonder: “Sou abençoada por tocar uma música e um instrumento que é tão aberto e é uma forma tão viva de arte. Eu posso pegar meu baixo e tocar em *jams* e fazer música com pessoas com quem eu nunca trabalhei antes” (SPALDING, 2011).

Stevie Wonder, após ouvir uma música de Spalding na rádio a convidou para participar de um show beneficente que ele promove todos os anos e, depois dessa colaboração, ele a convidou para tocar na Casa Branca, onde se apresentou duas vezes em 2009. Spalding, em entrevista ao site bassplayer.com diz estar “tentando fazer algo palatável e swingado – algo que alguém que não estuda jazz possa apreciar. Mas é baseado em formas e solos de músicas de jazz, melódica e harmonicamente”, o que de fato conseguiu, pois, em 2011, para a surpresa de todos, e de Esperanza, ganhou o almejado prêmio do Grammy: Best New Artist, superando os *popstars* Justin Bieber, Drake, Florence and The Machine e Munford and Sons e se tornando a primeira jazzista a consegui-lo. Em entrevista à Billboard ela conta como foi sua reação ao saber da indicação e até brinca com a notícia:

Eu certamente não esperava ser indicada para o Best New Artist. Quando recebi a mensagem achei que concorreria em uma área como melhor artista de arranjos vocais em música adulta contemporânea não instrumental de polca havaiana ou algum campo sem sentido. Quando vi que era para o Best New Artist fiquei muito surpresa pois vindo do mundo do jazz, já é arte o suficiente ser nomeada nesse campo da música de entretenimento

mainstream. Eu me senti muito lisongeadada e inspirada a viver de acordo com isso (SPALDING, 2011).

Ela se formou em apenas três anos e, aos 20 anos, logo após se formar, foi convidada para lecionar na mesma faculdade que a formou, se tornando a membra mais nova da história do corpo docente. Lá Esperanza desenvolveu os cursos “cantando e tocando” e “a transcrição como ferramenta para o aprendizado de harmonia e teoria”. Atualmente Spalding também foi convidada para lecionar na universidade de Harvard como *professor of the practice* (professora de práticas em tradução livre), ministrando os cursos de composição, arranjo, improvisação, performance e uma matéria de ativismo na música. De acordo com Terri Lyne Carrington: “É tentador pensar em Spalding como um prodígio. Eu prefiro chamá-la de gênio toda vez que tenho oportunidade”.

3.1 Discografia

Nas páginas seguintes, em ordem cronológica, estão os três primeiros álbuns de autoria de Spalding com detalhamento sobre os músicos que participaram do disco, assim como o detalhamento em cada faixa informando se é canção, não-canção ou música instrumental. Os álbuns *Radio Music Society*, *Emily's D+Evolution*, *Expousure e 12 Little spells*, apesar de suas inovações e contribuições para o jazz, não possuem as características pertinentes ao presente trabalho e por isso não foram detalhados a parte e receberam apenas uma breve descrição.

JUNJO (2006)

Junjo é o álbum de estreia de Esperanza e foi lançado pelo selo espanhol AYVA Music em 2006. O Álbum contou com os músicos cubanos Francisco Mela na bateria e Aruán Ortiz no piano e com o produtor executivo Pablo Valero, além de composições dos músicos norte-americanos Jimmy Rowles e Chick Corea, do argentino Gustavo Leguizamón e do brasileiro Egberto Gismonti com a faixa *Loro*.

Faixas:

- 1 – *The peacocks* (Jimmy Rowles) – não-canção
- 2 – *Loro* (Egberto Gismonti) – não-canção
- 3 – *Humpty dumpty* (Chick Corea) – instrumental

- 4 – *Mompouana* (Aruán Ortiz) – não-canção
- 5 – *Perazuán* (Spalding, Ortiz) – não-canção
- 6 – *Junjo* (Spalding) – não-canção
- 7 – *Cantora de yala* (Gustavo Leguizamón) – canção em espanhol
- 8 – *Two bad* (Spalding) – instrumental
- 9 – *Perazela* (Spalding, Mela) - não-canção

ESPERANZA (2008)

O segundo álbum de Esperanza Spalding, que leva seu próprio nome no título, foi lançado em 2008. Nele Spalding canta em três línguas diferentes, o português, o espanhol e em sua língua natal, o inglês. É classificado nos gêneros jazz, latin jazz e cuban jazz. Dentre os músicos que participaram do álbum estão os norte-americanos Donald Harrison Jr. (saxofone), Ambrose Akinmusire (trompete), Otis Brown (bateria), Jamey Haddad (percussão) e Gretchen Parlato (*backing vocal*), o argentino Leo Genovese (piano) e o cubano Horacio Hernandez (bateria). Contém composições dos brasileiros Milton Nascimento, Fernando Brant, Vinicius de Moraes e Baden Powell.

Neste álbum, a maioria das faixas são canções, porém com forte presença do *scat singing* no improviso vocal, tendo apenas as faixas quatro e oito desprendidas da palavra. O que chama atenção nesse álbum é a proximidade com a música brasileira e um protagonismo de Spalding como compositora, letrista e arranjadora, tendo assinado autoria em quase todas as faixas. “*Esperanza* é uma produção voltada para traduzir, segundo a musicista, a sua própria música” (BEZERRA, 2013, p. 30).

Faixas:

- 1 – *Ponta de areia* (Milton Nascimento e Fernando Brant) – canção em português
- 2 – *I know you know* (Spalding) – canção
- 3 – *Fall in* (Spalding) – canção
- 4 – *I adore You* (Spalding) – não-canção
- 5 – *Cuerpo y alma* (Edward Heyman, Robert Sour) – canção em espanhol
- 6 – *She got you* (Spalding) – canção
- 7 – *Precious* (Spalding) – canção
- 8 – *Mela* (Spalding) – não-canção
- 9 – *Love in time* (Spalding) – canção
- 10 – *Espera* (Spalding) – canção

11 – *If that's true* (Spalding) – instrumental

12 – *Samba em prelúdio* (Vinicius de Moraes e Baden Powell) – canção em português

CHAMBER MUSIC SOCIETY (2010)

Este álbum leva o nome do primeiro grupo musical de qual Spalding fez parte tocando violino, o Chamber Music Society of Oregon, onde permaneceu por 10 anos. O nome do álbum já sugere qual será a formação: violino (Entcho Todorov), viola (Lois Martin), violoncelo (David Eggar) e contrabaixo (Spalding), além de bateria (Terri Lyne Carrington) e piano (Lo Genovese). Nos vocais temos Spalding – demonstrando um domínio técnico muito maior do que em seus álbuns anteriores, explorando com mais segurança timbres e notas –, Gretchen Parlato e a participação especial de Milton Nascimento. Neste álbum as não-canções voltam a aparecer.

Faixas:

1 – *Little fly* (Spalding) – canção

2 – *Knowledge of good and evil* (Spalding) – não-canção

3 – *Really very small* (Spalding) – não-canção

4 – *Chacarera* (Leo Genovese) – não-canção

5 – *Wild is the wind* (Tiomkin, Ned Washington) – canção

6 – *Apple blossom* (Com participação de Milton Nascimento) – canção

7 – *As a sprout* (Spalding) – instrumental

8 – *What a friend* (Spalding) – não-canção

9 – *Winter sun* (Spalding) – canção

10 – *Inútil paisagem* (Antonio Carlos Jobim) – canção

11 – *Short and sweet* (Spalding) – não-canção

RADIO MUSIC SOCIETY (2012)

Com o álbum *Radio music society*, lançado em 2012, Esperanza ganhou o prêmio de Best Jazz Vocal Album e de Best Instrumental Arrangement Accompanying Vocalists pela faixa *City of Roses* no Grammy de 2014. John Bungey do *The Times* descreveu o álbum como uma “jornada pelo soul, gospel, baladas e pelas big bands de swing”. Jeff Artist do *Okayplayer* escreveu que “a injeção de soul moderno e pop no jazz podem fazer até os fãs de Justin Bieber quererem conhecer o álbum” – o que de fato aconteceu nos anos anteriores com Spalding ganhando o Grammy que concorria com Bieber.

***EMILY'S D+ EVOLUTION* (2016)**

Este álbum tem algo de teatral, de fusion e de rock e foi uma aposta certa de Spalding, que interpreta as canções através de seu alter ego Emily – que não por acaso é seu nome do meio. O álbum foi co-produzido por Tony Visconti, também produtor de David Bowie. Apesar das várias críticas positivas este álbum não recebeu nenhum prêmio importante.

***EXPOUSURE* (2017)**

Este álbum foi composto ao vivo em uma *live* de 77 horas na rede social Facebook e teve sua edição limitada a 77.777 mil cópias que foram todas vendidas previamente, com o disco ainda em branco. A proposta desse álbum foi, de acordo com Esperanza em entrevista ao programa de rádio de Todd Zwilich, se expor ao máximo para os seus fãs, daí o nome do disco.

Nós não vamos com nada preparado. Não estamos indo com algumas músicas para que as pessoas nos vejam gravá-las e arranjá-las. Nós vamos criar as músicas desde o rascunho (...) compondo no espírito da improvisação. (...) É nosso dever como criadores mostrar tudo o que sabemos e dar tudo o que temos e nesse caso o melhor que temos para dar é nossa performance como compositores e improvisadores (SPALDING, 2017).

***12 LITTLE SPELLS* (2018)**

O último lançamento de Spalding foi o álbum *12 Little Spells*, no qual cada uma das faixas se relaciona com uma parte do corpo e tem a intenção não científica de curar as pessoas dos pés à cabeça através da música. Com esse álbum Esperanza pretende se distanciar do rótulo de jazzista – em entrevista ao canal Build Series ela diz ainda não saber em qual categoria de musicista se encontra.

3.2 Musicalidade e bi-musicalidade

Para tentar compreender de que forma Esperanza Spalding construiu sua própria sonoridade musical, e principalmente a vocal, é preciso buscar fontes que expliquem os conceitos de musicalidade e de que forma se constrói uma segunda musicalidade além da sua cultura materna.

Entende-se como musicalidade um conjunto de elementos musicais e simbólicos que permeiam uma comunidade de pessoas, uma espécie de memória musical-cultural (PIEDADE, 2005, p. 104).

Entretanto, a musicalidade não é um sistema fechado e imutável. Um indivíduo pode tentar desenvolver seu ouvido musical em um outro sistema musical, e com isso ele está desenvolvendo uma outra musicalidade, o que significa o exercício de uma competência em uma pedagogia estética sonora particular. O que HOOD (1960) chamou de “bi-musicalidade” começou a apontar nesta direção. O que hoje se torna claro é que este processo de musicalização envolve decisões eminentemente sócio-culturais, e estas são tomadas ainda que inconscientemente. Ou seja, um indivíduo pode buscar tornar-se nativo de uma comunidade musical através de uma autodeterminação em absorver aquela forma particular de musicalidade, mas este afínco necessariamente inclui elementos simbólicos que coordenam os nexos sócio-culturais da musicalidade: estes fazem parte do pacote absorvido pelo estudante. Por isso, a musicalidade não está no indivíduo, não depende de sua habilidade, mas se encontra sim na comunidade e seus gêneros musicais, que estão em permanente trânsito e transformação” (PIEDADE, 2011, p. 105).

Visto que a musicalidade não está no sujeito, mas sim na cultura, podemos nos aprofundar mais no termo “bi-musicalidade” utilizado por Mantle Hood para se referir ao aprendizado musical de uma cultura a qual o indivíduo não pertence. No seu trabalho O desafio da bi-musicalidade (1960), Hood começa a refletir sobre a definição da palavra musicalidade que, de acordo com o Webster Unabridged Dictionary significa “amante de, ou inteligente apreciador de música; um círculo social musical, ter uma aptidão natural para música” (HOOD, 1960, p. 55). Neste texto, Hood trata da relação entre música ocidental e oriental e os métodos de aprendizagem para que, por exemplo, um estudante norte-americano aprenda a música balinesa. Hood sugere que o primeiro desafio é desenvolver a habilidade de ouvir a outra cultura sem a interferência dos conceitos aprendidos em sua cultura materna. Um dos desafios é o de parar de “corrigir” intervalos ou divisões rítmicas não familiares, para citar apenas um deles. Hood propõe então que a fase inicial de aprendizagem seja por meio da imitação e repetição, sem se prender ao uso da notação (HOOD, 1960, p. 56).

Quando se trata de improvisação, Hood entende que as “invenções” devem ser guiadas por um conjunto de regras que podem ser “conscientemente aprendidas, mas podem ser artisticamente usadas somente quando toda a tradição for assimilada” (HOOD, 1960, p. 59). Com tradição, Hood se refere a todo o contexto cultural e social e não apenas ao musical, ele usa o termo “identidade completa da sociedade”. Ao final do texto a reflexão que fica é “o quão longe um músico pode ir no aprendizado musical de uma nova cultura? Tão longe quanto o seu objetivo o levar” (HOOD, 1960, p. 59).

Filha de pai afro-americano e de mãe com origens hispanicas, de índios americanos e de povos galeses, Esperanza Spalding demonstra ter colocado um objetivo a sua altura e que a levou longe em seu processo de aprendizagem musical e construção de uma sonoridade própria.

3.3 Sonoridade

Pretende-se com esse subitem construir, dentro do possível, um plano de fundo para a música de Esperanza: quais foram as influências adquiridas e estudadas, músicos com quem tocou e conviveu, assim como sinalizar aspectos que fazem a música de Esperanza ser tão única.

Fortemente influenciada pela música latina e brasileira, Esperanza não só aprendeu questões estruturais e teóricas da cultura como aprendeu a falar, fluentemente, o português e o espanhol. Ela conta, em entrevista ao New York Times, que passou um mês no Brasil, quando lhe perguntam sobre sua fluência na língua. Nesse período no Brasil, em 2006, ela fez uma participação na música *Traição* da cantora e compositora brasileira Ana Carolina. Em 2011 Spalding volta ao Brasil para se apresentar no festival de música Rock in Rio juntamente a Milton Nascimento e acaba participando também do programa de Tv aberta Altas Horas. Nesse programa, Serginho Groisman pergunta a Esperanza onde ela aprendeu a falar tão bem português e ela diz que não sabe direito como se deu esse processo, mas que foi pouco a pouco praticando, falando com amigos e traduzindo letras de canções. Em entrevista ao site bassplayer.com ela conta um pouco sobre sua relação com o Brasil, a língua portuguesa e às canções:

Como decidiu cantar músicas em português e espanhol? Eu normalmente canto as músicas na sua língua original. No caso das canções em português a melodia é intrinsecamente ligada a linguagem, e isso é lindo. Por que você tem sentimentos tão fortes pela música brasileira? Eles tem algumas coisas legais acontecendo. Tem inocência, beleza, profundidade e simplicidade e eu acho que isso cativa todos os músicos de jazz. Tem algo no coração. Tem um real sentimento de melancolia. Existem muitas versões de Ponta de areia mas todas elas tem uma história profunda. Aquele país tem uma história muito incrível e intensa – até no Rio, a pobreza e o sofrimento são justapostos em uma cidade bela (SPALDING, 2008).

Spalding conta, em entrevista ao site bassplayer.com, que em sua formação na Berklee cursou matérias em diferentes estilos musicais tais como world music, música da américa do sul e musica brasileira. Não foi possível encontrar quais as matérias que Spalding

de fato cursou durante sua formação mas ao visitar o site da Berklee vemos que matérias que envolvem música latina e brasileira tem bastante importância na instituição, são elas: *Brazilian Instrumental Rating 3, 4, 5 e 6 with Vocals; Brazilian Wind Lab; Survey of Brazilian Music History; Brazilian Rhythms and Percussion; Harmony in Brazilian Song; Brazilian Bass Lab; Latin-afro-cuban jazz; Latin bass lines; Brazilian Musical Styles; Advanced Brazilian Guitar Styles; Introduction to Brazilian and Afro-Cuban Set*, entre outras. Mas não é apenas sob influência de ritmos latinos e brasileiros que Spalding construiu sua sonoridade. Ela teve também uma formação em música erudita e se interessou por transitar pelo R&B, fusion, rock, funk, assim como por elementos do teatro e pela narrativa lírica.

Um músico que parece ter sido muito importante na carreira de Spalding – por ter sido mencionado em várias entrevistas e com quem Esperanza fez alguns shows –, é Wayne Shorter, compositor e saxofonista norte-americano. Shorter tocou com os músicos brasileiros Aírto Moreira e Dom Um Romão no conjunto Weather Report e com Milton Nascimento, tendo gravado algumas músicas de Milton em seu disco *Native Dancer* – inclusive, Esperanza conta no programa brasileiro Altas Horas que conheceu Milton Nascimento através desse álbum. Na entrevista sobre o álbum *Explosure* de Spalding, ela cita o músico Wayne Shorter como referência para o conceito do álbum: “Shorter diz que improvisar é composição acelerada e que compor é improvisar lentamente, e nós quisemos explorar ao máximo esse conceito”. Spalding também está escrevendo um libreto para a ópera *Iphigenia* de Shorter, que estréia em 2020.

Outra característica que não se pode deixar de mencionar sobre a sonoridade da música de Esperanza Spalding é a forma como ela canta e toca contrabaixo, ao mesmo tempo, como se ela o instrumento fossem um só. Ela diz em entrevista ao site bassplayer.com que procura explorar o conceito do contraponto e tenta usá-lo de maneira eficaz, a fim de integrar isso nas formas de música e na performance.

Qual é a relação entre sua voz cantada e sua voz como baixista? Quando estou cantando estou sempre pensando em harmonia. Estou sempre ouvindo diferentes tipos de acordes ou progressões impostas ao meu canto. No baixo eu escuto muitas linhas melódicas, provavelmente por escutar as linhas vocais. Estou sempre falando de contraponto. É o yin e o yang; o baixo tende a sugerir qualquer que seja a melodia. Trata-se de fazer o tipo certo de movimento contrário (SPALDING, 2008).

Um último tópico, não menos importante é a questão de gênero no ambiente jazzístico. Spalding se destacou e ganhou espaço em um campo dominado por homens e

musicalmente conservador e “demonstrou sua capacidade de operar, independentemente de suas fronteiras e de seu sexo” (PELLEGRINELLI, 2018).

No começo da carreira, Spalding recentemente me contou por telefone, que ela era considerada “uma bonita garota negra de etnicidade indeterminada”. Ela diz: “Havia uma novidade que atraía as pessoas para mim como uma entidade antes que o mérito do meu trabalho pudesse criar um lugar para si. Muitas vezes as pessoas não esperavam nada de mim por eu ser uma garota bonita. E aqueles da indústria não se importavam com o que eu tocasse pois viam que era comercializável”. O fato de Esperanza cantar com poder e espírito, enquanto se recusa a operar em um lugar de desejo emocional, representa uma enorme mudança psíquica no jazz, alinhando a música aos valores das mulheres contemporâneas (PELLEGRINELLI, 2018).

4. ANÁLISE COMPARATIVA

O presente trabalho busca encontrar e entender de que forma Esperanza Spalding se apropriou de elementos do jazz brasileiro para criar sua própria sonoridade vocal. Apesar de não ser um trabalho de análise musical, se fez necessária nessa seção uma breve análise, com ênfase nos vocábulos utilizados nos solos vocais, para ir além da contextualização teórica e histórica realizada nos capítulos anteriores. Para isso, serão comparadas as músicas *Casa forte* de Edu Lobo na interpretação de Flora Purim e a música *I adore you* de Esperanza Spalding, buscando algumas similaridades entre elas, a fim de entender de forma mais prática o objeto de pesquisa.

A música *Casa forte* é de autoria de Edu Lobo, violonista, cantor, compositor e arranjador carioca. Edu Lobo teve seu reconhecimento por suas canções, tendo sido premiado por várias delas em festivais da canção no Brasil. Apesar disso Edu Lobo tinha interesse em aprimorar seus conhecimentos como compositor e arranjador em músicas instrumentais e decide estudar em Los Angeles no período de 1969-1971 pois, de acordo com ele, iria “(...) viajar cantor e voltar compositor (LOBO, 2007 *apud* BASTOS, 2010, p. 92). Durante este período fora do Brasil ele gravou nos Estados Unidos o disco *Sergio Mendes Presents Lobo*, produzido por Sérgio Mendes e co-arranjado ao lado de Edu Lobo e Hermeto Pascoal. “Este disco apresenta duas composições instrumentais, *Zanzibar* (Edu Lobo) e *Casa forte* (Edu Lobo), algo que até então era pouco comum na discografia de Edu Lobo. Antes delas, a única composição instrumental gravada por ele foi *Ave-Maria*” (BASTOS, 2010, p. 93). Sobre essas músicas Edu Lobo diz serem “canções para serem cantadas sem letras. Elas não têm que ter letra; elas têm que ter canto sem palavras, elas foram feitas para isso, para terem uma voz dobrando ou em contraponto com um instrumento qualquer (LOBO, 1999 *apud* BASTOS, 2010, p. 93). *Casa forte* foi regravação em 1972 e é a primeira faixa do disco de Edu Lobo *Catinga de Longe*, produzido nos Estados Unidos, no qual participam os músicos Hermeto Pascoal, Airto Moreira, Claudio Slon e Wanda Sá. A principal instrumentação utilizada neste disco foi piano e piano elétrico, violão, baixo, bateria, percussão e flauta. O disco *Catinga de Longe* conta três composições nas quais a voz vem desprendida da letra, em uma linguagem não-verbal, que entretanto conta com um riquíssimo vocabulário de sílabas brasileiras.

Apesar de Edu Lobo não se considerar “[...] essencialmente um compositor de música instrumental” (LOBO, 1999), também se deve lembrar que os seus trabalhos para cinema

incluem peças dessa natureza. Além disso, a sua discografia dos anos de 1970 mostra que as composições instrumentais tornaram-se mais frequentes, tanto aquelas que ele denomina “canções sem letra” (uma voz em uníssono ou em contraponto com outro instrumento), como “Casa Forte” (1970), “Zanzibar” (1970) e “Água Verde” (1970), como outras em que a maior ênfase é realmente instrumental, “Limite das Águas (1976) e “Bate-boca” (1978) (BASTOS, 2010, p. 115).

A versão escolhida para realização de análise e comparação foi a da cantora Flora Purim, presente em seu álbum *Stories to Tell* (1974). A cantora brasileira Flora Purim, nascida em 1942 no Rio de Janeiro, foi considerada por quatro anos consecutivos a melhor cantora de jazz nos Estados Unidos, onde construiu uma carreira sólida. Flora se mudou para a Califórnia em 1965 aos 25 anos, seguida por Airtó Moreira no ano seguinte com quem Flora se casou cinco anos depois, e trabalhou com músicos de renome como Stan Getz, Carlos Santana, Gil Evans e Chick Corea no conjunto Return to Forever. A música e a voz de Flora Purim se destacaram das demais cantoras da época pela forma experimental com que Flora cantava. Neto (2010) relata:

Hermeto Pascoal contou-me em entrevista (1999) que, no início da década de 1970, quando estive nos EUA com o casal Airtó Moreira e Flora Purim, a cantora pediu seu conselho a respeito do repertório constituído de canções da bossa-nova e standards do *jazz* com o qual pretendia se lançar no mercado norte-americano. O compositor alagoano disse-me que desaconselhou Flora a trabalhar com tal repertório, pois este seria demasiadamente convencional e já bem conhecido pelos “gringos”. Em alternativa, Hermeto Pascoal sugeriu à cantora que fizesse algo diferente, como, por exemplo, que utilizasse a voz à maneira de um instrumento e/ou que empregasse recursos e sonoridades vocais não convencionais (“grite, mie, faça os sons mais malucos”), combinando-os às músicas regionais, indígenas e afro-brasileiras características estas que, mais tarde, se tornariam de fato a marca registrada do estilo vocal popular-experimental de Flora Purim (NETO, 2010, p. 48).

Em sua discografia Flora conta com 17 discos, dentre eles o disco *Speak no Evil*, que leva o nome da música de autoria de Wayne Shorter. Atualmente a cantora reside no Brasil, na cidade de Curitiba, ainda casada com Airtó Moreira. A música escolhida foi *Casa Forte* por ser um samba, pela melodia ser cantada sem letra, configurando-se como uma não-canção, e por sua brasilidade percussiva. Optei pela versão de Flora Purim pelo fato de ela ser mulher, facilitando a comparação entre os timbres de voz, pela clareza na escolha e na pronúncia das sílabas na melodia, pela instrumentação e arranjo um pouco mais atuais e jazzísticas que a versão original, contendo uma introdução mais livre e momentos de improviso, aproximando-se mais ainda da composição de Esperanza, e pelo fato de Flora ser um grande nome quando se trata de voz instrumental e improviso vocal.

A música *I adore you* de Esperanza Spalding foi escolhida para fins comparativos pelos mesmos motivos da escolha de *Casa forte*: por ser uma não-canção, com vocábulos

pronunciados de forma clara, por sua instrumentação e sonoridade brasileira. Além disso, de acordo com Spalding em entrevista ao site *bassplayer.com*, quando perguntada sobre qual música sua capturava ela como musicista, ela diz: “Do aspecto da composição, eu acho que *I adore you* é uma boa representação de onde estou indo” (SPALDING, 2008).

4.1 Os vocábulos cantados aqui e lá

“Eu só boto bebop no meu samba
Quando o Tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba
Quando ele aprender que o samba não é rumba
Ai eu vou misturar Miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com banana,
E o meu samba vai ficar assim:
Turururururi bop-bebop-bebop”
(Jackson do Pandeiro, 1959)

No trecho acima da música *Chiclete com banana*, Jackson do Pandeiro brinca com a personificação dos Estado Unidos, o Tio Sam, e a mistura do bebop com o samba brasileiro, fazendo a fusão de fonemas brasileiros como “Tururururi” com os norteamericanos “bop-bebop-bebop”. Nota-se que existem diferenças culturais e linguísticas que deram origem a sonoridades distintas aos vocábulos empregados dentro desse universo da “língua inventada” que, mesmo não sendo verbalmente organizada possui características próprias. Não cabe aqui falar em detalhes sobre a história do *scat singing* visto que este tema já foi abordado em capítulos anteriores, mas sim, sobre as diferenças fonéticas entre os vocábulos empregados nos *scat singing* e solos vocais dos Estados Unidos e do Brasil. Em ambos os países, esse idioma inventado remonta memórias históricas e culturais:

(...) o canto de Armstrong seria, antes de mais nada, uma espécie de idioma inventado, mas que toma sons cujas raízes remontam a um lugar mais profundo do que a vivência de um único indivíduo. Configura-se, desta maneira, uma espécie de sintaxe própria, individual, mas ao mesmo tempo coletiva, com seus códigos próprios e uma “maneira de dizer” específica (NESTROVSKI, 2013, p. 110).

No caso do *scat singing* americano, tendo o trompetista Louis Armstrong como pai desse estilo de se cantar, o *scat* é definido por sílabas mais ágeis, curtas e “duras” e de ataques fortes com as letras “t”, “d” e “b” semelhante a articulação utilizada por trompetistas. Seguindo essa mesma linha, outros cantores começaram a estudar e incorporar ao seu estilo

de *scat* as características de outros instrumentos como o baixo, o sax, a bateria ou a guitarra (OLIVEIRA, 2017, p. 31).

Já no Brasil, tendo como exemplo a música “Mas que nada” de Jorge Ben que contém os “sons do brasil”, Nestrovski busca as origens desse som, que remontam um Brasil do séc XVIII:

O “samba tão legal” é, simbolicamente, a confluência de todas as resultantes do processo de miscigenação ocorrido no Brasil, representadas aqui pelas imagens do samba, do maracatu, do preto velho, da cultura banto (através da figura do pretutu) e da música de terreiro (NESTROVSKI, 2013, p. 119).

Não há no Brasil um a escola de improvisação nos moldes do *scat singing* americano e são raros os músicos que se utilizam dessa técnica. Contudo, é muito comum encontrarmos “frases sem sentido” construídas por palavras inventadas ou onomatopeias no meio do cancionário brasileiro. Frequentemente temos temas como “te-te-te-te-re-te” ou “obá-obá-obá” de Jorge Ben Jor ou os “lerelerês” dos atuais pagodes. Tais trechos inclusive acabam, muitas vezes, se tornando uma síntese da canção. Lívia Nestrovski, parafraseando Francisco Bosco, fala que esses “são os “shimbalaiês” que percorrem a nossa história” (NESTROVSKI, 2013, p. 114). É na década de 1940 que esses sons começam a ser eternizados nas vozes de cantores como Carmen Miranda e, anos depois, inundam as canções da bossa nova e do sambalanço em 1960, com uma “busca por novas sonoridades a partir de elementos pré-existentes, daqui ou de fora daqui” (NESTROVSKI, 2013, p. 115). Ainda de acordo com Lívia Nestrovski, Jorge Ben Jor pode ser considerado um dos maiores representantes do período com a utilização de onomatopeias e improvisos. Ele ressignificou cantos de terreiros e trouxe o “amolecimento da linguagem” – como a omissão das letras “r” e “u” ao final das palavras – para suas canções, o que tem sua “origem nas línguas africanas – em especial o quimbundo, o jeje e – não por acaso – o banto e nagô” (NESTROVSKI, 2013, p. 121).

Outros três nomes do campo da voz instrumental na musica brasileira que não podem deixar de ser citados são Hermeto Pascoal, Airto Moreira e Flora Purim apesar de não improvisarem aos moldes do *scat singing* mas de maneira mais experimental. Aqui as vozes são utilizadas simulando paisagens sonoras – pessoas, animais, sons da natureza –, sussuros, gritos e notas aleatórias e fora de escala convencional. O alagoano Hermeto Pascoal compôs várias músicas que aludem a cultura indígena como *Tupinanzando* e em shows nos quais a banda faz gritos referenciando povos indígenas ou que lembrem sua terra natal como na música *Velório* (NETO, 2010, p. 47). Hermeto Pascoal realizou a inteligente fusão sugerida por Jackson do Pandeiro, “misturando o *scat* utilizado no bebop, ao samba,

aos ritmos afro-cubanos e às harmonias da bossa nova, nos conjuntos Som Quatro e no Sambrasa Trio” (NETO, 2010, p. 50).

De fato, a paisagem sonora polifônica das rezas-dedefunto do Nordeste brasileiro e os timbres exóticos e a atonalidade da orquestra de garrafas tocadas na peça *Velório* (1972) apresentavam semelhanças surpreendentes com o aleatorismo e o ruidismo praticados no jazz de vanguarda e na música erudita experimental norteamericana, enquanto que a *embolada* e o coco nordestinos presentes, de maneira modificada, em *Quebrando Tudo!*, partilhavam, por sua vez, algumas características em comum com o *scat singing* do jazz tradicional e com o *bebop*. Estas características incluíam, por exemplo, a utilização puramente sonora da voz sem a preocupação com o sentido gramatical, além da ironia e da comicidade presentes tanto nos vocais de Louis Armstrong ou de Ella Fitzgerald, a mestra do *scat*, como nos malabarismos vocais de Jackson do Pandeiro, o mestre dos cocos. A meu ver, o *coco*, o *scat*, o *jazz*, a *embolada*, o *bebop* e o *baião* cantados ou tocados pelos artistas do Brasil e dos EUA demonstravam como a diáspora africana nas Américas produzira uma arte popular de altíssima qualidade (NETO, 2010, p. 50).

Abaixo contrapuso os vocábulos utilizados na linguagem não-verbal do *scat singing* brasileiro e estadunidense. Nota-se que no Brasil as sílabas são mais abertas, predominando o uso de vogais e de consoantes mais moles. Já no *scat* americano temos sílabas mais ágeis e duras, com ênfase nas consoantes. Importante frisar que cada cantor ou cantora constrói seu próprio vocabulário de sílabas e frases não-verbais, criando assim uma sonoridade específica para seus solos vocais.

TABELA 1 – COMPARAÇÃO ENTRE OS VOCÁBULOS. Dados encontrados nos textos de referência.

| BRASIL | EUA |
|---------------------------|--------------------|
| chica chica bom chic | doo bee boh doh |
| zum zum zum | uuola leh ee ah |
| la la laiá / lere le rê | shay vee bree |
| bum bum bá bim bom | deek zet zay |
| ôôô ariá raiô obá obá obá | dow di dow duw |
| tim dom dom | be duw biy dey de |
| uala uala la / Iê Iê Iá | skiyp skaen skibap |
| deregumdê / badaiê badaiá | bop duw wop |

4.2 Comparação entre trechos

A música *Casa forte* inicia apenas com guitarra e bateria, seguida pela parte A em andamento mais lento num primeiro momento e depois dobra-se o andamento, entrando a percussão, baixo e trombone. Os vocábulos utilizados na parte A, foram “iê”, “iâ”, “i-badá”, “idá”, “idê”, “badá”, dando ênfase nas vogais abertas, prolongadas e muito bem articuladas, a vogal “i” com um caráter de dar impulso e ligação às letras que se seguem e o início da frase com “ba” e as terminações em “dá” ou “dê”, todos vocábulos de dicção mole. Quando a melodia da parte A é repetida em andamento mais rápido, a ênfase que antes era das vogais “á” e “ê”, passam a ser do “i” e, o caráter de ligação impulso que antes era da vogal “i” passa a ser das consoantes “b” e “d”. Já na parte B, a melodia adquire um caráter mais rítmico e para isso a consoante “p” de ataque mais rápido e duro é escolhida, mas por vezes soa como uma mistura das letras “p” e “b”, quase como um “p” mais mole ou um “b” mais duro. Nessa parte o “i” volta soar como vogal de ligação e é adicionada a essa função a vogal “u”, já a vogal “a” dá a melodia um caráter aberto e é utilizada tanto em momentos mais rápidos como em finalizações mais prolongadas e moles.

Exemplo 01 – Trecho do solo vocal de *Casa Forte*, transcrição própria.

iê iê iê ia i ba da i dai de i ba
 da ida ba da i dai de ia ba da ida ia ba da
 pa ra ba pa pa pa pa pa pu i a
 pa ra ba pa pa pa pa pa pu a pa
 ra pa ra pa ra pa ra pu i a pa ra pa ra pa ra
 pa ra pu a

Durante o solo de trombone de Raul de Souza, Flora realiza um improviso em segundo plano com uma voz mais soprosa e fica oscilando entre registros graves e agudos. Ela opta por utilizar as vogais “u”, “e”, “i” e “a”, criando uma melodia sinuosa, sem grandes marcações de notas como seria um improviso nos moldes do *scat singing*, que pode remeter a cantos indígenas.

A música *I adore you* inicia em compasso ternário, com ritmos percussivos semelhantes à instrumentação e à rítmica do maracatu, criando uma atmosfera brasileira. Após essa introdução, Spalding canta a parte A em andamento mais lento e, quando esse tema reaparece mais a frente, volta no dobro no andamento, similar ao que ocorre com a parte A de *Casa forte*. Na transição para a parte B ocorre uma mudança de compasso ternário para binário, voltando a ser em 3/4 na parte C, em uma espécie de samba ternário.

Exemplo 02 – Trecho do solo vocal de *I adore you*, transcrição própria.

ma lá la lá la uê

ma iô

ma lá la lá la uê

ma iô

la ra rá di di ri du ra um larara lum ê a

o lu di ri ri ri o la um la

uê la iá la la

la io lu ri e ai ô le o la la la io lu ri ê ai ô le ô la la

Spalding opta por utilizar os vocábulos de dicção mole “malá”, “lalá”, “luê”, “maiô”, “laiô”, “rolô”, e com repouso em vogais abertas, característicos da língua portuguesa e dos cantos de terreiro. Em alguns momentos de mais agilidade ela utiliza uma mistura entre as letras “r” e “d”, criando uma linha tênue entre o português e o inglês, como em “lárara”, “ludiriri-ô” e “di-diri-dura”. Também é utilizado o vocábulo “um” como em “Laum-larê”, que funciona, assim como a vogal “i”, para dar impulso à frase e ligar vocábulos seguintes. Outro vocábulo utilizado por Spalding, que não ocorre na língua inglesa, é a junção das três vogais “êao” cantados como um falante da língua portuguesa: abertos, realizando a ressonância na boca, e não anasalada como seria esperado por um norteamericano, e com o

timbre coberto⁹ característico de cantores da MPB. Na parte C, que funciona como uma espécie de refrão, Spalding constrói uma sonoridade vocal brasileira tanto ao utilizar os vocábulos “lalalaio” e “lurie-aiô-le-o”, quanto pela rítmica, métrica e acentuação destes.

Apesar de Flora Purim e Esperanza Spalding não utilizarem exatamente os mesmos vocábulos, ambas optam por sonoridades mais abertas, enfatizando as vogais e optando por consoantes mais moles como o “l”, “m”, “b”. Como dito anteriormente, essas são características ressignificadas de cantos de terreiros dentro da música popular e do jazz brasileiro com o “amolecimento da língua”. Além disso, o timbre das duas sopranos e suas colocações vocais são muito próximas, tanto por ambas pertencerem à escola do jazz quanto por suas influências da música brasileira, com um timbre marcante, claro, em certos momentos suaves, abertos em suas finalizações mas com a cobertura e o encaixe da MPB.

⁹ Recurso timbrístico utilizado por cantores ao abaixar a laringe e elevar o palato mole, gerando um timbre um pouco mais “aveludado” e leve.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho englobou em sua estrutura duas temáticas principais para dar conta de responder de que forma Esperanza Spalding construiu sua sonoridade vocal, a partir de elementos do jazz brasileiro.

A primeira delas, sobre a voz no universo da música instrumental, se fez necessária para que se tivesse um maior entendimento sobre o papel do cantor quando este não conta com um texto ou poesia, visto que grande parte da obra de Spalding estabelece uma relação instrumental com a voz. Neste capítulo foi estabelecido, para fins de categorização, a canção como um gênero literário, de caráter intersemiótico e intrinsecamente ligado a um texto, poesia ou a uma linguagem verbalmente organizada. Já quando a música possui estruturas que a classificariam no âmbito da música instrumental, mas que conta com a presença do cantor em papel de protagonista como é o caso de várias composições de Spalding, optou-se por utilizar o termo não-canção sugerido por Piedade (2005).

A segunda temática abordada permitiu um entendimento sobre a construção do jazz brasileiro e suas características específicas como a utilização de culturas “tradicionalistas” do Brasil como os estilos de música nordestina por exemplo, e deu caráter de abertura, relaxamento e frouxidão ritmi-melódico, como explicado por Piedade (2013). Tal caráter foi novamente confirmado quando estudados os vocábulos de linguagem não-verbal utilizados na música brasileira, que soam muito mais “moles” e abertos do que os vocábulos utilizados no *scat singing* norte-americano.

Com esses entendimentos, aliados a outros elementos da biografia de Spalding e às análises comparativas, consegui identificar na música de Esperanza Spalding elementos da música brasileira, assim como compreender como esses elementos foram apropriados por ela, problema qual busquei responder. Outro aspecto que merece atenção é ver como essas influências obtidas na música brasileira, somadas a outras influências e estudos de Spalding, a tornaram uma artista completa e reconhecida mundialmente. De acordo com Terry Line Carrington:

Se voltarmos na história da música, há pouquíssimas pessoas que são tão bem sucedidas em todas as áreas como Esperanza é. Ela é uma baixista virtuose, sua voz é capaz de realizar acrobacias, suas composições não são fáceis, suas letras são poesia. E ela coloca tudo isso junto de um jeito que é comercialmente apelativo. Ela é um extremo exemplo para novas mulheres na música” (CARRINGTON, 2018).

Para mim, como cantora e mulher, ter uma artista completa como Spalding, é inspirador e revolucionário e me motiva a continuar estudando, pesquisando e atuando no campo da música. Esperanza também nos mostra como é possível se consolidar em um meio tão específico como o jazz, quebrando todas as barreiras e ultrapassando fronteiras.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. **Não lugares - introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 1992. Tradução: Maria Lúcia Pereira - 9ª ed. Papyrus, São Paulo, 2012.
- BARRETO, Almir Cortes. **Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, instituto de artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2012.
- BASTOS, Everson Ribeiro. **Procedimentos composicionais na música de Edu Lobo de 1960 a 1980**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, escola de música e artes cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2010.
- BAUER, Willian R. **Scat Singing: a timbral and phonemic analysis**. Columbia University, mar. 2015. Disponível em: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8M61J5X> > Acesso em: 06 set. 2019.
- BEZERRA, Luis Hermano Cavalcante. **Diálogos entre jazz e música popular brasileira: uma análise da interpretação de “Ponta de areia” por Esperanza Spalding**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso - Centro de humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Ceará, 2013.
- CARVALHO, Fabiana Castro. **O gênero canção: uma prática intersemiótica**. Simpósio Nacional de estudos filológicos e linguísticos. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.filologia.org.br/iisinefil/resumos/o_genero_cancao_uma_pratica_intersemiologica.pdf > Acesso em: 06 set. 2019.
- CASA FORTE. **Compositor Edu Lobo, intérprete Flora Purim**. Itália: Milestone, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JN9ZsDIasZU/>. Acesso em 21 de nov. 2019.
- HOOD, M. **The Challenge of "Bi-Musicality"**. Tradução: Iara Gomes. Ethnomusicology, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.
- I ADORE YOU. **Compositor e intérprete Esperanza Spalding**. Estados Unidos: Heads Up. 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D_t3pczu6iE/. Acesso em 21 de nov. 2019.

- LINHARES, L. B.; BORÉM, F. **A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop.** Per Musi, Belo Horizonte, n. 23, p. 28 – 38. 2011.
- NESTROVSKI, Lúvia. **Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965).** 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- NETO, Luiz Costa-Lima. **O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz.** Per Musi, Belo Horizonte, n. 22, p. 44 – 62. 2010.
- OLIVEIRA, Sónia Filipa Jerónimo. **A voz instrumental: perspectiva dos cantores de jazz sobre a interpretação e improvisação.** 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa, 2017.
- PESSOA, George de Almeida. **Estudo dos elementos musicais e extra-musicais no processo de improvisação da música popular brasileira para quatro versões de Wave (1967).** 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Arte, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.
- PIEDADE, Acácio. **Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades.** Opus, v.11, p.113-123. 2005.
- _____. **O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro.** XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília, 2013.
- _____. **Perseguindo os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos.** Per Musi, Belo Horizonte, n.23, p.103-112. 2011.
- TATIT, Luiz. **O cancionista.** 1996. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- WASHBURNE, Christopher J. **Latin Jazz: the other jazz.** Columbia Academic Commons, n.71-73, p. 409 – 426. 2002. Disponível em: <https://currentmusicology.columbia.edu/article/latin-jazz-the-other-jazz/>. Acesso em: 06 set. 2019.

Casa Forte

Edu Lobo

Dm6/F B♭7/F

iê iê iê ia i ba da i dai de i ba

6 B♭6 Dm6/F Dm7(b6/F)

da ida ba da i dai de ia ba da ida ia ba da

11 Cm11 Dm7(b6/F) D#maj9 Dm11

pa ra ba pa pa pa pa pa pu i a

16 D#maj7 Dmaj9

pa ra ba pa pa pa pa pa pu a pa

21 C9sus4 B9sus4 C9sus4

ra pa ra pa ra pa ra pu i a pa ra pa ra pa ra

26 B9sus4

pa ra pu a

I Adore You

Esperanza Spalding

ma lá la lá la uê

5
ma iô

9
ma lá la lá la uê

13
ma iô

17
la ra rá di di ri du ra um larara lum ê a

21
o lu di ri ri ri o la um la

25
uê la iá la la

29
la io lu ri e ai ô le o la la la io lu ri ê ai ô le ô la la

Chords: Gsus, D7b9, G6/C, Gm6, F#7#5, B7#9, E7b13, Dmaj7, Gbm7b5